

## Table of Contents

Patronage VS public: controversies in contemporary outdoor sculpture .....	3
«Suis manibus operare et facere quos voluerit». Artisti e committenti attorno ad una bottega del XIII secolo .....	16
Books received .....	30
Call for papers.....	32
Announcements .....	34



## Patronage VS public: controversies in contemporary outdoor sculpture

Luca Palermo,  
Ph.D. Contemporary Art  
Second University of Naples

### Abstract

The relationship between art and public space has been the subject of much discussion by critics and by artistic experimentation. The changes in the contemporary art system, the search for a renewed balance between public and private sectors, between institutions and the market, the art object seen as a means for a strong urban and social transformation, are some of the most interesting aspects to which has addressed the research.

It is essential to understand the relationships that develop between those who support, and finance this kind of methodology and the public art viewer who, willingly or unwillingly, in her daily encounters it. Thereby what attitude should be towards him who is the organizer of sculptural interventions that go to "invade" urban public space? What happens when the interests and objectives of those who commissioned works of art collide with the critical judgment of the public?

“Social space is produced and structured by conflict.  
With this recognition, a democratic spatial politics begins”

**Rosalyn Deutsche<sup>1</sup>**

Nel corso degli ultimi decenni il tema della relazione tra arte e spazio pubblico è stato oggetto di riflessione tanto da parte della critica quanto da parte della sperimentazione artistica. I mutamenti del sistema dell'arte contemporanea, la ricerca di un rinnovato equilibrio tra pubblico e privato, tra le istituzioni ed il mercato, l'oggetto artistico visto come mezzo per una forte riqualificazione urbana e sociale, sono alcuni degli aspetti più interessanti verso cui si è indirizzata la ricerca.

---

<sup>1</sup> ROSALYN DEUTSCHE, *Evictions. Art and Spatial Politics*. Cambridge, Mass-London: MIT Press, 1996, p. xxiv.

Per tali ragioni, risulta di fondamentale importanza riuscire a comprendere pienamente le relazioni che si instaurano tra chi supporta, sostiene e finanzia questo tipo di metodologia artistica e il pubblico fruitore che, volente o nolente, in essa quotidianamente si imbatte.

Sono interessanti, a tal proposito, le parole di Nicolas Bourriaud che, nel saggio *Estetica Relazionale*, sostiene che si debba concepire l'oggetto artistico "come se l'aura fosse fornita proprio dal pubblico. L'aura dell'arte non si trova più nel retro-mondo rappresentato dall'opera, né nella forma stessa, ma davanti ad essa, entro la forma collettiva temporanea che produce esponendosi. [...] L'arte contemporanea non nega l'aura dell'opera d'arte, ma ne disloca l'origine e l'effetto"<sup>2</sup>.

Da qui la tensione dell'arte ad uscire dagli spazi museali e dalle gallerie cercando di conquistare e migliorare gli spazi esterni, i luoghi della quotidianità e l'ambiente concepito tanto come luogo fisico, quanto come spazio mentale e sociologico, al fine di restituire a chi abita questi luoghi degli spazi in cui ritrovare le proprie radici e relazionarsi con gli altri.

Già Hanna Arendt in *The Human Condition* aveva sostenuto che "what makes mass society so difficult to bear is not the number of people involved, or at least not primarily, but the fact that the world between them has lost its power to gather them together to relate and also to separate them"<sup>3</sup>.

Tenendo dunque conto di questo rinnovato interesse per il pubblico fruitore, che atteggiamento deve avere nei suoi confronti chi si fa promotore di interventi scultorei che vanno ad "invadere" lo spazio pubblico urbano?

È chiaro che ogni commissione di *public sculpture*, sia essa pubblica o privata, ha le potenzialità per generare una controversia: sono lavori che devono continuamente confrontarsi con un pubblico che potrebbe non avere alcun interesse nei confronti dell'arte e che, per di più, sono collocati in luoghi nei quali non possono essere in alcun modo evitati. Interessanti, a tal proposito, sono le opinioni di Miles e di Levitt i quali sostengono che per elevare le sponsorizzazioni e i finanziamenti pubblici al di sopra di un livello "of dull interior design bought from a tax-deductible art budget"<sup>4</sup> è necessario

---

<sup>2</sup> NICOLAS BOURRIAUD, *Estetica relazionale*, Milano: Postmedia Books, 2010, p. 61.

<sup>3</sup> HANNA ARENDT, *The Human Condition*, Chicago: The University of Chicago Press, 1958, pp. 52-53.

<sup>4</sup> MALCOLM MILES, *Art for Public Places: Critical Essay*, Winchester: Winchester School of Art Press, 1989, p. 7.

che le istituzioni e i committenti accettino “the discord that likely comes with art patronage”<sup>5</sup>.

Sono proprio queste controversie l’oggetto di studio di questo contributo. Cosa accade quando gli interessi e gli obiettivi di chi commissiona opere d’arte collidono con il giudizio critico del pubblico?

Ogni commissione di arte pubblica si prefigge come obiettivi lo sviluppo di una memoria collettiva, il rafforzamento del senso d’identità e di appartenenza ad un luogo e/o ad una comunità, il passaggio “from space to place”, e la creazione di valori capaci di incidere anche sulle condizioni economiche della città o del sito in cui esse sorgono.

Per tali ragioni l’arte, soprattutto negli ultimi decenni, viene considerata come parte integrante della sfera economica e, nel tempo, è diventata oggetto di ingenti investimenti e fonte, nella maggior parte dei casi, di numerosi profitti. Verso forme scultoree contemporanee inserite in contesti urbani si rivolge l’interesse tanto delle istituzioni pubbliche, quanto di finanziatori privati, ma se un museo o un’ente governativo “striving for neutrality, trying not to offend anyone” e “promote bland art in the name of political correctness”<sup>6</sup> (Patricia Phillips, riferendosi ai programmi supportati da fondi pubblici, parla di “minimum risk art” che “engage everyone but seriously offend or disturb no one”<sup>7</sup>), la libertà di muoversi nel sistema dell’arte contemporanea senza vincoli di alcun tipo, offerta dal sostegno privato, dà la possibilità agli artisti coinvolti di innovarsi e di sperimentare. Ciò non vuol dire non avere considerazione del pubblico, quanto piuttosto non puntare solo ed esclusivamente sulla sua soddisfazione e rischiare, così, di essere schiacciati dal suo peso.

Nella maggior parte dei casi, chi supporta e finanzia *public art* lascia ampi margini di libertà all’artista che sceglie, dal momento che intravede in tale pratica una possibilità per incrementare quello che lo scrittore inglese Phil Wood ha definito “Creative Capital”: “cities today became storehouse of new form of richness, which will be the main engine of economy of the future century. It is Creative - Art - Capital”<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> ARTHUR LEVITT JR., «Introduction», in STEPHEN BENEDICT (a cura di) *Public Money and the Museum: Essay on Government Funding for the Arts*, New York: W.W. Norton & Company, 1991, p. 20.

<sup>6</sup> CHER KRAUSE KNIGHT, *Public Art. Theory, Practice and Populism*, Oxford: Blackwell Publishing, 2008, p. 93

<sup>7</sup> PATRICIA PHILLIPS, “Out of Order: The Public Art Machine”, in *Artforum*, 27.4, December 1988, p. 93.

<sup>8</sup> Sulla questione vedi anche PHIL WOOD, CALVIN TAYLOR, “Big Ideas For a Small Town: the Huddersfield Creative Town Initiative”, in *Local Economy*, XIX, 4, Novembre 2004, pp. 380-395.

Spesso, tuttavia, questa grande libertà concessa agli artisti, viene interpretata dal pubblico fruitore come scusante per la realizzazione di opere altamente provocatorie, lontane dai noti *cliché* artistici e dagli stereotipi della scultura e prive di ogni valenza estetica, comunicativa e formativa. A ciò si deve aggiungere che, nella maggior parte dei casi, committenze pubbliche e private investono ingenti somme per queste “sculture”, somme che, secondo i fruitori, potrebbero essere destinate a più nobili cause.

Ciò che il pubblico non sempre comprende a pieno è che i *patrons* di questa metodologia artistica sostengono la realizzazione di opere mai banali, capaci di creare dialogo e confronto tra i cittadini, restituendo agli stessi non risposte, ma domande che stimolano l'intelletto, creano uno spiccato senso critico e avvicinano il pubblico alla comprensione delle più recenti tendenze artistiche contemporanee.

Cher Krause Knight sostiene, a mio parere a ragione, che “public art’s basic criteria have often been delineated as follows: its works are designated for larger audiences, and placed to attract their attention; it intends to provide aesthetic experience that edify, commemorate, or entertain; and its messages are comprehensible to generalized audiences”<sup>9</sup>.

Tuttavia, ciò non sempre accade e spesso ci si ritrova a dover affrontare pesanti critiche o, nei casi peggiori, la rimozione forzata dell’opera come soluzione alle critiche stesse. Esemplare è il noto caso del *Tilted Arc* di Richard Serra (**fig. 1**), opera commissionata dalla General Services Administration (GSA) e installata nel 1981 nella Federal Plaza di Manhattan<sup>10</sup>. L’opera fu subito oggetto di pesanti critiche, specialmente da parte dei cittadini della zona e di chi negli edifici della piazza viveva o lavorava, “but since expressions of displeasure are typical at first when any public art is installed, nothing came of them”<sup>11</sup>. Gran parte delle critiche derivano dal fatto che l’opera negava ai cittadini la possibilità di fruire socialmente della piazza e non si intravedeva in essa alcuno merito artistico.

---

<sup>9</sup> C. KRAUSE KNIGHT, *Public Art...*, op. cit., p. 22.

<sup>10</sup> Per ulteriore documentazione rimando al volume CLARA WEYERGRAF-SERRA, MARTHA BUSKIRK (a cura di), *Richard Serra’s Tilted Arc*, Eindhoven: Van Abbemuseum, 1988.

<sup>11</sup> GREGG M. HOROWITZ, “Public Art/Public Space: The Spectacle of the Tilted Art Controversy”, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54, 1, Winter 1996, p. 8.



Figure 1 Richard Serra, *Tilted Arc*, 1981 (rimossa nel 1989), acciaio, 3.66m x 36.6m x 6.35cm, Federal Plaza, New York, NY, USA. (© Felipe Chimicatti, flickr.com).

Bisogna, tuttavia, tener presente che, soprattutto per quel che concerne le sculture *site-specific*, la rimozione dell'opera o la destinazione della stessa ad altro luogo, corrisponde alla distruzione della sua integrità artistica, del suo significato e degli scopi per i quali essa era stata concepita.

Gran parte delle persone che quotidianamente si imbattevano nell'opera percepivano la stessa come qualcosa di estremamente provocatorio e minaccioso, qualità che sarebbero state apprezzate in un contesto museale o in una galleria<sup>12</sup>. In uno spazio pubblico, frequentato da persone non sempre avvezze alle problematiche dell'arte contemporanea, il lavoro di Serra fu visto, da molti, come qualcosa di ostile al regolare svolgimento della loro quotidianità (Harriet Senie scrisse che per gran parte dei fruitori della piazza l'opera "was seen as an obstacle to public use of the space"<sup>13</sup>), mentre altri intravidero in esso "an expression of the potential sculpture to function as a dramatic visual and perceptual element in an urban context - and, therefore, in life"<sup>14</sup>.

Esito del dibattito, fu la rimozione dell'opera dalla piazza e la sostituzione della stessa con piante e panchine più consone ad una piazza, ma senza alcuna valenza estetica.

Penso che questa vicenda abbia palesato alcuni importanti aspetti legati alla commissione di opere d'arte destinate ad uno spazio pubblico che non sia un museo o una galleria. Chi sovvenziona e supporta tali lavori, deve tener presente che il pubblico di un museo, che intenzionalmente si reca in quel luogo e sovente paga un biglietto per l'accesso ad esso, è differente dal pubblico della *outdoor sculpture* che, non sempre in possesso delle capacità di decodifica di tali lavori, si imbatte inevitabilmente in essi e che con essi deve condividere, spesso forzatamente, gli spazi della propria quotidianità. Arthur Danto, parlando della vicenda *Tilted Arc*, sottolineò, a tal proposito, che "something may succeed as a work of art but fail as a work of public art"<sup>15</sup>.

Sono interessanti, sull'argomento, i punti di vista critici di Susanne Lacy e di Vito Acconci. La prima, nel suo noto saggio *Mapping The Terrain. New Genre Public Art*, sosteneva che molti artisti, pur dovendo affrontare commissioni di arte pubblica, continuavano a puntare la loro attenzione e a rivolgersi per lo più a critici d'arte e ad un

---

<sup>12</sup> Bisogna ricordare, a tal proposito, che in una retrospettiva dedicata a Richard Serra tenutasi nel 1986 presso il Museum of Modern Art di New York, era presente un'opera simile a quella installata nella Federal Plaza che tagliava in due un'intera sala del museo.

<sup>13</sup> HARRIET SENIE, "Richard Serra's 'Tilted Arc': Art and Non-Art Issues", in *Art Journal*, 48, 4, Winter 1989, p. 300.

<sup>14</sup> Ivi, p. 299.

<sup>15</sup> ARTHUR DANTO, "Tilted Arc and Public Art", in *The State of the Art*, New York: Prentice-Hall Press, 1987, p. 90. Nello stesso volume Arthur Danto cerca di comprendere le motivazioni per le quali uno stesso oggetto artistico è percepito positivamente in un museo e negativamente in un ambiente urbano, cfr. A. Danto, "R. Serra", in *The State of the Art*, cit., pp. 177-182.



pubblico già avvezzo alla frequentazione museale<sup>16</sup>; Vito Acconci, allo stesso modo, in un'intervista rilasciata a Tom Finkelpearl, ha sottolineato come sia di grande importanza, per il successo di un'opera in uno spazio pubblico, riuscire a cogliere la differenza tra il pubblico dei musei e quello della public art: "when a person enters a museum, that person is saying, 'I am an art viewer'. That person is separating himself or herself, then, from all those others who aren't art viewers. Inside the museum, the artist can do anything; the art viewer, after all, has asked for it. But, outside the museum, there aren't art viewers; there are only passers-by, who haven't asked for art, who are simply passing through the things of the world. Inside the museum, you stand in front of art; you look at it from distance, you're in the position of desire, you're in the position of frustration. Outside the museum, in the world, when you come upon something for the first time, you pick it, you touch it, you listen to it, you smell it, you taste it. Outside the museum, the world is in your hands, and you're in the hands of the world"<sup>17</sup>.

Sono del parere che un'opera d'arte concepita esclusivamente secondo una concezione di pura libertà e radicale autonomia e, in un secondo momento, collocata nella sfera pubblica senza alcuna relazione con il pubblico e la comunità cui essa è destinata, o che non persegue nessun altro obiettivo se non l'arte stessa, non sia in grado di contribuire a pieno al benessere comune e a restituire quell'idea di identità e appartenenza sempre ricerca dalla *public art*.

Del resto Nancy Fraser, nel testo *Unruly Practices*, aveva ribadito la necessità di allontanare l'arte e l'artista da una concezione individualistica e monologica al fine di favorire il suo relazionarsi tanto con i committenti quanto con i destinatari delle sue opere<sup>18</sup>.

Nonostante la sua rimozione, il *Tilted Arc* di Serra, forse inconsapevolmente, riuscì ad attivare e a coinvolgere direttamente la comunità: durante il dibattito creatosi dopo la collocazione dell'opera, furono adoperati spesso termini come pubblico, spazio pubblico, uso pubblico, per mostrare la volontà della comunità di riappropriarsi della piazza, sviluppando, in tal modo, quel senso di identità e di appartenenza precedentemente descritto<sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup> SUZANNE LACY, *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Seattle: BayPress, 1995, p. 24.

<sup>17</sup> Intervista con Vito Acconci, cit. in T. FINKELPEARL, "Interview: Vito Accoci on Art, Architecture, Arvada, and StoreFront", in *Dialogues in Public Art*, Boston: The MIT Press, 2001, p.184.

<sup>18</sup> NANCY FRASER, *Unruly Practices: Power, Discourse and Gender in Contemporary Social Theory*, Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1989. Sulla questione si era espresso anche lo scrittore francese Albert Camus sostenendo che "contrary to the current presumption, if there is any man who has no right to solitude, it is the artist. Art cannot be a monologue". cfr. ALBERT CAMUS, *Resistance, Rebellion and Death*, New York 1961, p. 253.

<sup>19</sup> Cfr. ROSALYN DEUTSCHE, *Eviction...*, op. cit.

Il confronto diretto tra *patronage* e *public* risulta essere, dunque, di estrema importanza soprattutto quando la volontà del committente si indirizza verso la collocazione di opere scultoree contemporanee all'interno di contesti urbani. Sono dell'opinione che chi finanzia tali lavori dovrebbe **diventare pubblico**, comprendere le sue necessità, capire in che modo e in che misura una tale opera possa incidere sul tessuto del quotidiano e, dunque, contribuire alla crescita estetica, relazionale ed economica della città stessa.

Interessante è il caso, cronologicamente precedente al *Tilted Arc*, del cosiddetto *Chicago Picasso*, opera che già nel 1967 fu collocata presso la Daley Plaza in Chicago (fig. 2). Costata 351,959.17 dollari, essa fu finanziata in gran parte da tre fondazioni benefiche la Woods Charitable Fund, la Chauncey and Marion Deering McCormick Foundation, e la Field Foundation of Illinois. Ancora una volta si tornò a discutere sulla necessità di destinare una tale quantità di denaro verso questioni più urgenti ed impellenti all'interno del contesto cittadino.



Figure 2 Pablo Picasso, *Untitled Sculpture (Chicago Picasso)*, 1967, acciaio, 15m, Daley Plaza, Chicago, Illinois, USA. (© Bruce Marlin, Creative Commons).

Penso che sia utile sottolineare, per comprendere a pieno il tentativo di rinnovamento estetico portato avanti dalla città di Chicago, che sino alla collocazione della scultura di Picasso, era l'idea "classica" di monumento storico a dominare la concezione cittadina di opere d'arte nello spazio pubblico. La portata di tale tentativo fu colta, ad esempio, da Sheila Wolfe che, sulle pagine del Chicago Tribune, nell'estate del 1967, scrisse: "Ready or not, Chicago enters its Picasso era in Civic Center [...]. From this day forward, for better or for worse, Chicago and Picasso are joined together as one [...] as the Eiffel Tower and Paris, the Little Mermaid and Copenhagen, as the Vatican and Rome, the Empire State Building and New York, the Boardwalk and Atlantic City, Red Square and Moscow"<sup>20</sup>. Da queste poche parole si colgono a pieno quelli che sarebbero dovuti essere gli obiettivi preposti alla realizzazione e alla collocazione dell'opera in questione: farne un simbolo per la città, un motivo di orgoglio, capace di rilanciare la riqualificazione urbana e educare il pubblico alla contemporaneità.

Tuttavia il pubblico, almeno nei primi anni, espresse pareri discordanti sulla scultura in questione, non riuscendo ad identificarsi nell'opera e non riuscendo a trovare in essa alcun motivo di orgoglio civico. E' interessante che, alcuni giorni dopo lo scoprimento della scultura, il consigliere comunale di Chicago John Hoellen propose ironicamente di sostituire l'opera picassiana con una statua del noto giocatore di baseball Ernie Banks, considerato da gran parte dei cittadini un vero e proprio simbolo della città<sup>21</sup>. In quegli stessi giorni, Charles Cunningham, direttore dell'Art Institute of Chicago, a coloro che criticavano e denigravano la scultura disse: "those who haven't experienced this type of art may not like it, but that's alright. Not too many years from now, it will be accepted by the man on the street, as Van Gogh and the others are today"<sup>22</sup>. Mai parole furono più profetiche di quelle pronunciate da Cunningham: il *Chicago Picasso*, oggi, è uno dei simboli della città dell'Illinois, visitato da migliaia di turisti ogni anno, punto di incontro per i cittadini e ragione di rinascita economica per l'area ad essa circostante<sup>23</sup>.

La rimozione di un'opera *site-specific* (come nel caso del *Tilted Arc* di Richard Serra), dunque, non è sempre la soluzione alle problematiche relative al rapporto

---

<sup>20</sup> SHEILA WOLFE, *Chicago Tribune*, 227, August 15, 1967, p. 1.

<sup>21</sup> "An Old Maestro's Magic", in *Time Magazine*, August 25, 1967.

<sup>22</sup> *Time*, 90, August 25, 1967, p. 54.

<sup>23</sup> L'utilizzo di opere d'arte pubblica per la riqualificazione urbana ed economica è stato scelto anche in tempi più recenti dalla città di Chicago. Mi riferisco alla risistemazione della zona oggi nota come *Millennium Park* grazie anche alla collocazione di interventi artistici di Anish Kapoor, Jaume Plensa e Frank Gehry.

committenti/fruitori. *Chicago Picasso*, così come altri casi<sup>24</sup>, ha dimostrato che è possibile formare una coscienza critico/estetica profonda nel pubblico anche quando esso, almeno in principio, sembra non essere pronto a relazionarsi con opere di questo tipo.

Ma cosa accade quando interventi scultorei creano conflitti e controversie proprio nei luoghi deputati alla formazione della coscienza critica come sono le istituzioni universitarie? Cecilia Carter Browne, a tal proposito, sostiene che non c'è luogo più adatto di una università per collocare opere d'arte capaci di provocare dibattito e di alimentare il pensiero critico e creativo: "a dynamic public art collection is perfect for a university setting I believe research institution [...] must encourage people to think outside the proverbial box"<sup>25</sup>. Se ciò vale per le università, non ha la stessa valenza per le comunità ad essa circostanti. Esempio è la vicenda legata alla realizzazione e alla collocazione della *outdoor sculpture Stinger* (fig. 3) realizzata dall'artista Tony Smith per la University of Massachusetts (Boston). Il campus sorge ai margini della città ad essa adiacente, in una zona abitata per lo più dalla *working-class* di Boston; è strettamente connesso alla realtà urbana circostante e liberamente accessibile per studenti e cittadini di ogni genere ed età. L'università in questione ha tra i suoi obiettivi quello di servire la comunità circostante e, per tale ragione, "is not dichotomized as it may be at other educational institutions"<sup>26</sup>. Proprio per questo intenso e vicendevole scambio relazionale tra università e comunità, sin dall'inaugurazione del parco di sculture del campus, nel 1997, alcuni esponenti della comunità non accademica sono sempre stati coinvolti nei processi decisionali relativi alla collocazione di nuove opere. Vi era, dunque, una perfetta sinergia tra committenti e pubblico.

---

<sup>24</sup> Faccio riferimento, ad esempio, alla *Grand Vitesse*, opera che Alexander Calder realizzò nel 1969 per la città di Grand Rapids (Michigan) e che, inizialmente, fu osteggiata da gran parte dei cittadini per il suo spiccato modernismo. L'opera, oggi, è diventata un vero e proprio logo per la città, riportato ovunque, persino sui mezzi della raccolta rifiuti.

<sup>25</sup> Citato in SALLY LOGUE POST, "Public Displays of Creativity. One of the Country's Finest Public Art Collections Dots Texas Tech's Landscape", in *Texas Tech Today*, 5 august 2008.

<sup>26</sup> AMANDA BOCK, "On Again, Off Again: Campus-Community Relations", in *Public Art Review*, 34, Spring/Summer 2006, p. 20.



**Figure 3** Tony Smith, *Stinger* (durante l'installazione), 1999, acciaio, 1.98m x 10.16m x 10.16m, University of Massachusset, Boston, Massachusset, USA. (© 2006 Public Art Review).

Durante una visita al campus in occasione della collocazione della scultura *100 Columns* di Sol LeWitt, il leader della comunità locale notò che erano stati realizzati i punti di appoggio per l'opera di Tony Smith, senza aver ricevuto il parere favorevole della commissione cittadina. I membri del programma *Arts on the Point Sculpture Park*, avevano, infatti, deciso di non interpellare la comunità per quest'opera dal momento che la sua collocazione sarebbe dovuta essere così interna al contesto universitario da non recare alcun fastidio al contesto cittadino. La vicenda assunse contorni loschi e la notte precedente l'arrivo della scultura, uno dei punti di appoggio fu irreparabilmente danneggiato da ignoti, rendendo impossibile la collocazione dell'opera.

La questione si risolse soltanto alcuni mesi dopo, quando committenti e cittadini tornarono a dialogare e trovarono un accordo soddisfacente per entrambe le parti: l'opera fu installata, ma in un luogo diverso da quello scelto inizialmente; stabilirono, inoltre, quali zone del campus potevano essere deputate alla collocazione delle sculture e quali erano *off-limits* e crearono "a community advisory board" che avrebbe dovuto funzionare come "a link to and a resource for the community"<sup>27</sup>.

Il caso in questione è estremamente interessante poiché, dopo questa vicenda, l'università stabilì programmi destinati alla cittadinanza volti all'educazione nei confronti della scultura contemporanea e alla creazione di uno spiccato senso estetico: "art education is a

---

<sup>27</sup> Ivi, p. 22.

fundamental component of public art projects, but in the case of a university setting, community involvement must also be made a priority from the beginnings”<sup>28</sup>.

La scelta di esporre le vicende legate al *Tilted Arc*, al *Chicago Picasso* e a *Stinger* non è stata casuale. Sono, tutti, casi esemplari del rapporto che necessariamente si deve instaurare tra i *patrons* dell’arte pubblica e chi di questa forma d’arte fruisce. Rimozione e distruzione dell’opera (*Tilted Arc*), graduale, ma piena accettazione (*Chicago Picasso*), compromesso con i fruitori per la sopravvivenza del manufatto artistico (*Stinger*) forniscono ampi spunti di riflessione sul modo in cui questi lavori vanno ad incidere sul tessuto urbano e sociale.

Nella maggior parte dei casi, l’opposizione del pubblico nei confronti della *outdoor sculpture* la si può ricondurre a tre categorie: difetti o totale mancanza di comunicazione tra committente e fruitore; forte impatto fisico e ambientale della scultura sul tessuto paesaggistico o urbano pre-esistente alla scultura stessa; problemi legati alle ingenti somme di denaro destinate alla realizzazione, collocazione e mantenimento delle opere stesse.

Interessanti a tal proposito sono le parole di Amanda Bock, membro del *Museum Learning and Public Department of the Boston Museum of Fine Arts* secondo la quale “sometimes insufficient art education leaves the public inadequately informed, resulting in generalizations and misunderstandings that can manifest themselves in public disapproval. The means by which public art project alter a physical space can also alienate the public, as exemplified by the now famous controversy regarding Richard Serra’s *Tilted Arc*. Money, too, can be used to qualify and quantify artworks, and in some cases the public may believe that the benefit of having a public work is not justified by its cost and that the money would be better spent elsewhere”<sup>29</sup>.

In conclusione è bene ricordare che la committenza di opere d’arte da destinare a spazi urbani deve partire dal presupposto che il rivolgersi ad un pubblico eterogeneo, composto tanto da persone avvezze alla contemporaneità estetica, quanto da persone del tutto ignare delle più moderne tendenze artistiche, è diverso che rivolgersi ad un’unica tipologia di pubblico. Inoltre la figura del *patron* deve confrontarsi con il pubblico fruitore tenendo conto che “art is most fully public when it sincerely extends emotional and intellectual access to its viewers. This is not to say that aesthetics or physical accessibility does not matter, but that they are, at times, beside the point”<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> Ivi, p. 21.

<sup>30</sup> C. KRAUSE KNIGHT, *Public Art...*, op. cit., p. 23.



## **«Suis manibus operare et facere quos voluerit». Artisti e committenti attorno ad una bottega del XIII secolo**

Chiara Bozzoli,  
Ph.D. Art History,  
Pisa (Italy)

### **Abstract**

At the end of the twelfth century, a group of artists originally from the diocese of Como monopolised the production of sculpture in a vast area. This area included the cities of Lucca and Pisa and their territories. The same group had expanded working beyond Pistoia as far as Prato, whence Guidetto, the best known of artists, was invited in 1211 to direct the work of completing the city church of Santo Stefano. The document recording this commission, which has fortunately been preserved, provides us with some fairly detailed information about the methods of Guidetto's workshop: the artist and his assistants were to act as they thought fit to satisfy their patrons' requirements by a repertory of interchangeable themes and forms, capable of being adapted without too much effort to the most disparate contexts and satisfying all request of their paymasters.

Mafalda, la giovanissima protagonista delle strisce di Quino, un giorno ha un'illuminazione: non capisce quasi nulla del mondo degli adulti per il semplice motivo che è entrata a film già iniziato.

Qualcosa di simile, in ordine alla difficoltà di comprensione, accade a chiunque faccia ricerca storica, ma per quanto riguarda lo specifico problema del rapporto tra artista e committente la situazione è forse ancora peggiore, perché non solo il film è già iniziato da tempo, ma quello che abbiamo è niente di più che il fermo immagine di una scena a due: a meno che non sia in corso una lotta od un amplesso – ed anche in questo caso la confusione non è del tutto esclusa – si fa persino fatica a capire la natura del rapporto tra i personaggi in azione, se di odio, amore, reciproca sopportazione, indifferenza, sottomissione, e via scorrendo con tutta l'infinita gradazione di relazioni possibili. Un fermo immagine – l'opera – da cui dobbiamo dedurre il maggior numero di elementi per capire cosa è accaduto tra l'artista e il committente nella parte di film già trascorsa; considerando questo, si sarebbe tentati di affermare l'esistenza di un terzo personaggio del film, oltre ai due in azione, e cioè quel personaggio che, con il suo sguardo, non tanto



vede ma più spesso crea la sostanza di quello che è accaduto prima che i due apparissero al suo sguardo.

Fuori di metafora questa premessa, che ci sembra valida in generale, deve ancor più essere tenuta presente per l'epoca medievale, quando spesso vengono meno molti degli elementi più o meno accessori che, per epoche più recenti, consentono di ricostruire i termini del rapporto tra artista e committente: le opere si presentano spesso come lacerti di un contesto più ampio che è già arduo ricostruire nei suoi caratteri di omogeneità o disomogeneità formale; manca quasi del tutto e quasi sempre la documentazione scritta che ci dica il quando, il dove, il come, il per chi e il perché; manca non solo o non tanto una compiuta ricostruzione biografica della personalità dei protagonisti della realizzazione dell'opera, in ordine al loro nome o ai loro dati anagrafici, ma anche semplicemente l'individuazione di una se pur anonima identità 'culturale', di attori che in un dato momento eseguono o fanno eseguire un'opera d'arte. In un quadro di questo tipo, assumono allora importanza proporzionalmente maggiore tutti quelle situazioni in cui uno o più di questi elementi invece compaiono, poiché tali contesti possono rappresentare, oltre che situazioni fortunate per la ricerca storico-artistica in generale, anche un prezioso laboratorio di riflessione sui meccanismi della committenza in epoca medievale: sembra questo il caso di un gruppo di artisti che operano nella Toscana nord-occidentale a cavallo tra la fine del XII secolo e la metà di quello successivo, poiché di essi conosciamo molti nomi, moltissime opere e un illuminante - oltre che relativamente poco considerato - documento con il quale si affida ad uno di loro la realizzazione di un importante impresa nella città di Prato.

Sono quelli che un tempo la letteratura critica riuniva sotto il nome di 'Guidi' per il frequente ripetersi di quel nome tra i vari protagonisti: questi artisti originari della diocesi di Como e legati tra loro da una fitta e intricata rete di legami familiari e professionali<sup>1</sup> erano giunti a Lucca nell'ultimo decennio del XII secolo transitando probabilmente dai cantieri post-nicoleschi emiliani della seconda metà del secolo e - a Lucca prima e nelle città vicine poi (Pisa, Pistoia, Prato) - assumono su di sé tutte le più importanti commissioni di opere d'arte da quelle date e fino alla metà del secolo successivo, a partire

---

<sup>1</sup> Ben ricostruita da Valerio Ascani in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, ad vocem Guidetto e Bigarelli, Roma 1992, e dallo stesso autore in *La bottega dei Bigarelli. Scultori ticinesi in Toscana e in Trentino nel Duecento sulla scia degli studi di Mario Salmi*, in *Mario Salmi storico dell'arte e umanista*, Atti della Giornata di Studio (Roma 1990), Spoleto 1991, pp. 107-134.

dall'impresa della facciata a loggette del duomo lucchese di San Martino, ove un'epigrafe documenta data – 1204 – e nome dell'artista responsabile, cioè Guido (o, secondo il diminutivo che lui stesso si attribuisce, Guidetto)<sup>2</sup>. [fig. 1]



Fig. 1: Lucca, duomo di San Martino, facciata. Iscrizione-firma di Guidetto. (© Chiara Bozzoli)

---

<sup>2</sup> ««MILL(e) CC / IIII / CONDI / DIT ELE / CTI T(am) ·PUL / CRAS DEXT(ra) / GUIDECT(i)». Il diminutivo «Guidetto» è probabilmente usato per questioni metriche. Sulla questione, e in generale su questo gruppo di artisti, si veda da ultimo, di chi scrive, «*Fuor d'ogni giusta e ragionevole proporzione*»: *scultura a Lucca tra XII e XIII secolo*, in corso di stampa, con bibliografia precedente.

Riguarda proprio questo artista - identificabile univocamente per la qualifica di «marmolarius sancti Martini de Luca» che gli viene riconosciuta e per l'autorizzazione concessa a ritornare a Lucca non più di quattro volte l'anno, presumibilmente per portare a compimento la facciata - il documento di commissione cui si faceva riferimento nelle righe precedenti, conservato nell'Archivio di Stato di Lucca e datato al 4 giugno 1211<sup>3</sup>: in esso il preposto e tre canonici della cattedrale di Santo Stefano a Prato, assieme a due consoli «dei Pratesi» e due consoli «dei mercanti» e all'operario della stessa cattedrale affidano a Guido il compito di adoperarsi affinché la chiesa di Santo Stefano possa essere portata a compimento. Guido lo potrà fare secondo le modalità che riterrà più opportune («sui manibus operare et facere quos voluerit») e avvalendosi della collaborazione di tutti i maestri e discepoli di cui avrà bisogno, realizzando in tal modo tutte le opere di muratura e di scultura («in murando et in intalliando») necessarie al compimento dell'opera nel modo migliore e più rapido possibile. [fig. 2]



Fig. 2: Prato, chiesa di Santo Stefano, interno. Capitello (© Chiara Bozzoli).

---

<sup>3</sup> Archivio di Stato di Lucca, *Diplomatico*, Opera di S. Croce, 1211 giugno 4. Il documento è pubblicato interamente in R. Fantappiè, *Il bel prato*, Prato 1983, pp. 12-14, e in C. Bozzoli, *Magister Guido, marmolarius sancti Martini de Luca*, tesi di dottorato, XVIII ciclo, Università di Pisa, pp. 220-221.

All'artista si lascia la più ampia e incondizionata libertà di azione: la responsabilità dell'esecuzione dell'opera ricade interamente su di lui, tanto dal punto di vista progettuale, esecutivo e di scelta dei materiali («lapides sive marmor») quanto - ed è particolarmente significativo nel considerare le prassi operative di una bottega di quest'epoca - nella scelta dei collaboratori, senza vincoli in questo ambito né quantitativi né di qualifica degli stessi. Gli unici obblighi che vengono posti riguardano il perseguimento del 'meglio' possibile, lasciato però a discrezione dell'artista, e la permanenza continua sul cantiere. Anche in quella che si può definire come clausola di salvaguardia finale, prima di passare alla parte economica, si stabilisce soltanto che, qualora quanto realizzato non sembrasse «bonum et congruum» alla maggior parte degli uomini, Guido si impegna a rifarlo, di nuovo, nel modo migliore possibile («sicut melius poterit») e comunque a spese dell'Opera, prefigurando con significativa indefinitezza un'eventuale procedura *ex post* che possiamo ritenere limitata, anche per l'ovvia entieconomicità della stessa, solo a casi di eccezionale gravità.

In che modo un artista - e i suoi collaboratori - si possono essere guadagnati una tale deroga alle proprie prerogative da parte di una committenza peraltro così ingombrante? Ad affidare l'opera sono infatti, riunite, tutte le istituzioni cittadine laiche ed ecclesiastiche pratesi, che dichiarano di essere portavoce allo stesso tempo degli interessi dell'Opera del Santo Stefano e del Comune di Prato: non basta allora la fama che certo Guidetto dovette avere raggiunto con l'impresa della cattedrale di Lucca per spiegare fino in fondo un simile squilibrio tra gli attori di questo fermo-immagine - per recuperare la metafora iniziale - e se ne dovranno piuttosto ricercare le motivazioni nelle peculiarissime modalità con le quali questo gruppo di artisti si inserisce nel contesto territoriale individuato fin dalle fasi immediatamente successive al loro arrivo.

Purtroppo, per continuare questa riflessione, non abbiamo altri documenti, ma abbiamo, come si è detto, molte opere, capaci in alcuni casi e reagendo anche con lo stesso documento pratese<sup>4</sup> di offrire indicazioni altrettanto valide.

---

<sup>4</sup> Per il quale, invero, mancano proprio le opere, poiché è difficile ricostruire con esattezza la portata dell'intervento di Guido nel Santo Stefano, profondamente modificato in epoche successive e di cui inoltre si ignora la consistenza al momento in cui vi intervenne l'artista: si può ipotizzare che anche in questo caso egli dovette completare la facciata, di cui restano pochi resti al di sotto di una struttura successiva, mentre certamente spettano a lui e alla sua bottega i capitelli ancora visibili del colonnato interno. Un altro ambito di intervento poté riguardare proprio il chiostro all'interno del quale venne siglato il documento, ma in questo caso le complesse vicende conservative - nei primi anni Cinquanta



Prima di tutto un dato quasi solo numerico: tra la fine del XII secolo e la metà del XIII le opere di scultura o di scultura architettonica realizzate nell'area di cui ci stiamo occupando e riferibili a Guido e agli altri artisti della bottega nelle generazioni successive sono moltissime. Anzi: si può arrivare ad affermare che esse sono la quasi totalità delle realizzazioni di questo periodo, almeno per quello – ed è molto – che conosciamo. La sensazione insomma è che questi artisti abbiano esercitato un ruolo di vera e propria egemonia, attirando su di sé tutte le principali commissioni attive in quegli anni e in quell'area: limitandosi alla generazione di Guidetto, il loro intervento può essere riconosciuto, a Lucca, nelle facciate del duomo e delle chiese di San Michele in Foro, Santa Maria Bianca, San Cristoforo, San Giusto, Sant'Andrea, San Tommaso, oltre che nel chiostro della complesso monastico di San Ponziano; nel territorio della diocesi, nei sistemi di arredo presbiteriale di Diecimo e della pieve di Brancoli, nell'architrave di facciata della chiesa di Piazza di Brancoli, nella pieve di Villa Basilica (frammenti erratici); a Pisa, nel Battistero; a Prato, appunto, nel Santo Stefano. [figg. 3-4]



Fig. 3: Lucca, chiesa di Sant'Andrea, facciata. Leone in lotta con un uomo (© Chiara Bozzoli).

---

l'area è stata sottoposta ad un radicale intervento di ripristino per rimediare ai danni bellici – non consentono niente di più che vaghe ipotesi (C. Bozzoli, *Magister* cit., pp. 173-182).



**Fig. 4: Pisa, Battistero, interno. Mensola (© Chiara Bozzoli).**

Questa sorta di posizione dominante sul mercato che l'elenco precedente lascia ben intuire è stata poi esercitata in chiave sia sincronica che diacronica: oltre infatti ad avere assorbito tutte le commissioni esistenti nei singoli momenti, in almeno due significativi casi – il duomo di Lucca e il battistero di Pisa - questi artisti sono stati capaci di insediarsi nel contesto monumentale portandone avanti la costruzione e soprattutto la decorazione per svariati decenni. Nel caso del duomo di Lucca, come si è visto Guidetto firma la facciata a loggette nel 1204 e continua a seguire l'impresa almeno nel decennio successivo, quando proprio a questo scopo viene autorizzato dai committenti pratesi a fare ritorno a Lucca quattro volte l'anno; a partire dagli anni Trenta poi i documenti ci dicono che responsabile della decorazione del sottoportico della stessa cattedrale è Lombardo, figlio di Guidetto, e all'opera in questo contesto è stato riconosciuto Guido

Bigarelli, figlio di uno dei collaboratori di Guidetto e capofila della seconda generazione, attiva fino alla metà del secolo<sup>5</sup>. [fig. 5]



Fig. 5: Lucca, duomo di San Martino, sottoportico (© Chiara Bozzoli).

Nel battistero di Pisa sono riconducibili ai modi di Guidetto le mensole di sostegno delle coperture del deambulatorio dell'ordine inferiore; i capitelli di colonna e di pilastro sono di epoca posteriore ma sempre riferibili alla bottega; nel 1246 infine, di nuovo, Guido Bigarelli firma e data il fonte battesimale ottagonale in marmo bianco, rosso e verde<sup>6</sup>.

Non solo tutte le opere, quindi, ma anche, per le imprese più complesse, per tutto il tempo necessario e in ogni loro parte: si verifica insomma operativamente quello che il documento di Prato prefigurava e i 'Guidi' si stanziavano nel cantiere «donec dictum opus,

---

<sup>5</sup> Sul duomo di Lucca resta per molti aspetti valida la trattazione monografica di A. Caleca e C. Baracchini (*Il duomo di Lucca*, Lucca 1973); per aggiornamenti e precisazioni ulteriori si vedano C. Taddei, *Lucca tra XI e XII secolo: territorio, architetture, città*, Parma 2005, pp. 62-92, e G. Tigler, *Toscana romanica*, Milano 2006, pp. 97-108.

<sup>6</sup> Sul Battistero si veda A. Caleca, *La dotta mano. Il Battistero di Pisa*, Bergamo 1991; sul fonte battesimale in particolare si veda A. Garzelli, *Il fonte del battistero di Pisa*, Pisa 2002.



auxiliante Domino, completum fuerit»<sup>7</sup>. E che questo sia accaduto tanto frequentemente lo possiamo affermare non per l'appoggio di documentazione esterna, ma per gli elementi formali e iconografici delle opere realizzate, tutte caratterizzate dal medesimo repertorio di uomini possenti in lotta con animali e esseri fantastici dal sedimentato simbolismo e natura trasfigurata nella sua versatilità decorativa, realizzati con i medesimi piani larghi e le medesime morbide piegature della pietra. [fig. 6]



**Fig. 6:** Lucca, duomo di San Martino, facciata. Mensolone con Suonatore di corno (© Chiara Bozzoli).

Alla luce di un quadro di questo tipo, si configura con maggiore chiarezza il meccanismo di affidamento dei lavori a questi artisti: sullo scorcio del XII secolo essi arrivarono a Lucca portando con sé un carico di estrema professionalità temprato alla scuola dei grandi cantieri emiliani e convalidato da decenni – secoli – di tradizione familiare e geografica; erano in grado di offrire al committente tutto questo tradotto in un risultato garantito, in termini qualitativi ma anche, probabilmente, di durata e di economicità

---

<sup>7</sup> Così il documento di Prato (Archivio di Stato di Lucca, *Diplomatico*, Opera di S. Croce, 1211 giugno 4).



dell'impresa; erano in grado di farlo a patto di poter attingere al proprio sperimentato repertorio figurativo, formale e iconografico, esautorando così di fatto più che per orgogliosa coscienza di sé la committenza e le sue eventuali richieste. Non si trattò, insomma, di artisti tanto coscienti del proprio valore da prendersi rivoluzionarie libertà - come accadrà quasi un secolo dopo con il pulpito di Giovanni Pisano nel duomo di Pisa e le sue elaboratissime iscrizioni che tanto raccontano di invenzioni dell'artista e rapporto con la committenza<sup>8</sup> - quanto di artisti coscienti della propria elevata professionalità e della qualità del prodotto che erano in grado di fornire oltre che dell'appetibilità di un servizio 'tutto compreso' di questo tipo.

Non si creda però che questa condizione generasse una deresponsabilizzazione degli artisti stessi nei confronti della qualità, tutt'altro: Guidetto, i suoi collaboratori e i suoi seguaci erano infatti anche perfettamente consapevoli che solo un miglioramento continuo delle proprie performances avrebbe continuato a garantire il successo sul mercato e nei confronti della committenza. Lo dimostrano proprio i due contesti monumentali – duomo di Lucca e Battistero di Pisa – che abbiamo già esaminato e lo dimostrano in ordine a quella che dovette essere la vera caratteristica vincente della bottega, e cioè la capacità di adattamento al contesto, vale a dire, *in primis*, ai desideri della committenza, espressi o inespressi che fossero

Non siamo infatti in grado di dire se la realizzazione di una facciata a leggette percorribili nel duomo di Lucca sia dipesa da una richiesta esplicita del vescovo per la sua cattedrale, che si voleva simile a quella pisana, oppure sia stata pensata in autonomia da Guidetto 'cavalcando' un modello di successo: in entrambi i casi, comunque, la bottega dimostra di saper interpretare quel modello, che pure viene disatteso in alcune delle sue caratteristiche formali più sostanziali<sup>9</sup>, traducendolo in una realizzazione di grande piacevolezza che si sforza di impiegare anche specifiche tecniche del prototipo pur quando esse non appartengono al proprio bagaglio esecutivo, come nel caso della decorazione a tarsie marmoree della parete soprastante gli archetti. [fig. 7]

---

<sup>8</sup> Sull'argomento si veda, con bibliografia precedente, R. P. Novello, *Giovanni Pisano*, in E. Castelnuovo, a cura di, *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, Roma-Bari 2004, pp. 138-145.

<sup>9</sup> Ad esempio nella spazialità: architettonica nel caso pisano; scultorea, decorativa, in quello lucchese.



Fig. 7: Lucca, duomo di San Martino, facciata (© Chiara Bozzoli).



Fig. 8: Pisa, Battistero, interno. Mensola con Nereide che cavalca un Tritone (© Chiara Bozzoli).

Così anche nel Battistero di Pisa. Qui l'adattamento, minimo ma significativo, è iconografico, e registrabile negli unici due tra i soggetti di mensole e capitelli che si discostano dal repertorio consueto: entrambi nelle mensole, sono una *Nereide che cavalca un Tritone* e un *Fauno*. [fig. 8] In queste opere si è visto addirittura una diversa responsabilità esecutiva<sup>10</sup>, tale risulta lo straniamento nel contesto delle altre realizzazioni della bottega, ma non sembra affatto arduo riconoscervi invece quello stesso atteggiamento che si portebbe definire ammiccante nei confronti della committenza e del pubblico specifico, abituati nel caso pisano a sperimentare continuamente l'equilibrio delle figurazioni classiche. Per il resto, tutto è come sempre, in forma e figura: abbracci/lotte tra uomini e orsi, leoncelli inarcati, cinghiali trafitti.

Benché un ragionamento di questo tipo non sia stato ancora impostato compiutamente, è possibile ipotizzare che la situazione così delineata tenda a complicarsi per la generazione di artisti successiva a quella di Guidetto, che ad esempio introducono nelle proprie opere l'elemento della narrazione, completamente assente invece dalla produzione della prima generazione, e per essa avranno quindi avuto bisogno, si presume, di canovacci adeguati: raccontano *Storie della vita di Gesù* i pulpiti di Barga e San Bartolomeo in Pantano a Pistoia, raccontano storie di santi lucchesi le formelle del sottoportico della cattedrale di San Martino, racconta una storia ridotta ad un singolo episodio (la *Traditio Clavis*) l'architrave della chiesa lucchese di San Pier Somaldi. Chi ha deciso cosa raccontare? Difficile pensare che siano stati Lanfranco (forse autore del complesso di Barga) o Guido Bigarelli.

Che molto sia cambiato, in termini che varrebbe la pena di approfondire, lo dimostra allora l'epigrafe posta nel 1246 dallo stesso Guido Bigarelli sul fonte battesimale del Battistero pisano, e in essa un verbo sottointeso: intanto si cita sì l'autore, ma anche il rettore Iacopo, l'Opera «fedele» e chi per la realizzazione vasca «offrì pii doni», poi, soprattutto, si accenna ad un'«idea» («consilium») e a chi questa idea - il verbo sottointeso - la suggerì<sup>11</sup>. Tutta quella sorprendente libertà dell'artista del documento del 1211 si incasella nelle consuete categorie di committente, finanziatore, ideatore ed esecutore che la critica ha cercato di riempire di significato individuando nel vescovo Vitale e in quel Federico Visconti che sarà suo successore ma che già dal 1231 sedeva nel capitolo della Cattedrale le menti che hanno governato le complesse scelte iconografiche

<sup>10</sup> M. Chiellini Nari, *Le sculture nel Battistero di Pisa*, Pisa 1989.

<sup>11</sup> Traduzione di O. Banti in A. Garzelli, *Il fonte cit.*, p. 25.

della vasca, nel periodo dell'interdetto pontificio (1245) contro Federico II e quindi contro la ghibellina Pisa il contesto di riferimento ideologico<sup>12</sup>.

Suona tanto diversa l'agile iscrizione di Guidetto sulla facciata del duomo di Lucca, che evocava semplicemente una mano («dextram») capace di realizzare sculture tanto belle. Con grande suggestione, essa più che nelle parole del seguace Guido Bigarelli risuona in un'altra iscrizione presente nello stesso Battistero, spalancata sul futuro: quella nella quale Nicola Pisano – che qui come nel duomo di Lucca decreta la fine dell'esperienza dei Guidi – sul suo pulpito chiede che venga lodata a dovere una mano tanto sapiente («laudetur digne tam bene docta manus»).

Nel fermo-immagine dei rapporti tra artista e committente, paradossalmente, la semplice ma agguerrita libertà da artigiano della scultura di Guidetto ha forse dato qualche indicazione a questi nuovi artisti che, nell'arco di un secolo, faranno scrivere da Giovanni Pisano, nell'ultima epigrafe qui citata, che lui – lui, e nessun altro, anche contro l'ostilità degli stessi committenti – pose sul pulpito del duomo di Pisa «i fiumi e le parti del mondo, tentando con duro lavoro tutte le numerose vie dell'arte e generosamente proponendo ammaestramenti», per cui sia lode al Dio «che ha concesso ad un uomo di plasmare queste splendide figure»<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> *Ivi*, pp. 76-84.

<sup>13</sup> R. P. Novello, *Giovanni* cit. p. 144.



## Books received

**Michael Kelly** (2012) *A Hunger for Aesthetics, Enacting the Demands of Art*, New York: Columbia University Press (ISBN 978-0-231-15292-1).

For decades, aesthetics has been subjected to a variety of critiques, often concerning its treatment of beauty or the autonomy of art. Collectively, these complaints have generated an anti-aesthetic stance prevalent in the contemporary art world. Yet if we examine the motivations for these critiques, Michael Kelly argues, we find theorists and artists hungering for a new kind of aesthetics, one better calibrated to contemporary art and its moral and political demands.

Following an analysis of the work of Stanley Cavell, Arthur Danto, Umberto Eco, Susan Sontag, and other philosophers of the 1960s who made aesthetics more responsive to contemporary art, Kelly considers Sontag's aesthetics in greater detail. In *On Photography* (1977), she argues that a photograph of a person who is suffering only aestheticizes the suffering for the viewer's pleasure, yet she insists in *Regarding the Pain of Others* (2003) that such a photograph can have a sustainable moral-political effect precisely because of its aesthetics. Kelly considers this dramatic change to be symptomatic of a cultural shift in our understanding of aesthetics, ethics, and politics. He discusses these issues in connection with Gerhard Richter's and Doris Salcedo's art, chosen because it is often identified with the anti-aesthetic, even though it is clearly aesthetic. Focusing first on Richter's Baader-Meinhof series, Kelly concludes with Salcedo's enactments of suffering caused by social injustice. Throughout *A Hunger for Aesthetics*, he reveals the place of critique in contemporary art, which, if we understand aesthetics as critique, confirms that it is integral to art. Meeting the demand for aesthetics voiced by many who participate in art, Kelly advocates for a critical aesthetics that confirms the limitless power of art.

**Michael Kelly** is professor of philosophy at the University of North Carolina, Charlotte, and has served as executive director of the American Philosophical Association and as managing editor of the *Journal of Philosophy*. He is the author of *Iconoclasm in*

*Aesthetics* and editor in chief of the *Encyclopedia of Aesthetics*. He is also the editor of three books: *Critique and Power: Recasting the Foucault/Habermas Debate*; *Hermeneutics and Critical Theory in Ethics and Politics*; and (with Daniel Herwitz) *Action, Art, History: Engagements with Arthur C. Danto*.

## Call for papers

“History of architecture”, *Art History Supplement*, Issue 2.6, November 2012

**Submission deadline October 15, 2012**

*History of architecture* issue may discuss, for instance, but not exclusively or limited to:

- \_The transition of architectural knowledge in manuscript and correspondence culture, in the light of archival research,
- \_The architectural innovation or decoration over “social” necessity, functionality and performance,
- \_The (re -) discovery of primitives: Gothic architecture: its survival and revival in Old and New World,
- \_Giorgio Vasari and historiography of architecture,
- \_Postmodern histories of modern architecture,
- \_Architecture criticism from architects VS art critics; and history of architecture from architects VS art historians; before the naissance of architectural historian, if any.

*Art History Supplement (AHS)* publishes bimonthly material, dealing with all time periods, methodologies, techniques and debates within the board field of Art History. Further, the general themes intended to be covered in each volume could be history of art history, history of conservation, history of museology, history of painting, history of sculpture and history of architecture. Contributions from any other science (social or not) corresponding to material culture are also welcome.

Further information at [www.arths.org.uk](http://www.arths.org.uk).





## Announcements

### H-Net Network on art histories and theories

Six members (plus a co-editor) are wanted to be part of the main advisory board for the creation of an H-Net network discussion list, **H-Arths / H-Net Network on art histories and theories**, so as to “oversee list policies and intellectual development.”

This new **H-Arths** is to constitute a network for, primarily informal academic, discussions within the range of art history and theory. There is, indeed, no place for another announcement list, but there is the opinion of the need for an online art history Q&A help line.

It is through discussion, dialogue and communication of knowledge and ideas, out of tenured tracks or academic boundaries, that a science as art history may progress; and that being the foremost reason for the creation of this mailing list. The English language could work as lingua franca, without excluding the usage of other languages.

**E-mail** your interest to editor [at] arths.org.uk along with your CV and your particular research interests.

